

Gabrielle Carty\*

## ◉ La mujer inmigrante indefensa: *Princesas*, lejos de su reino

Son pocas las representaciones anteriores a la década de 1990 que se hacen eco de la inmigración extranjera en España, pero –coincidiendo con los rápidos cambios que experimentaban los modelos migratorios– esto cambia posteriormente a esa fecha (Elena 2005). En lo que a personajes latinoamericanos se refiere, la figura del exiliado de los años setenta y ochenta da paso a la figura de los inmigrantes económicos con la creciente diversificación de los países latinoamericanos de procedencia. Las películas *Cosas que dejé en La Habana* (1997) y *Flores de otro mundo* (1999) marcan un punto de inflexión, ya que a partir de entonces los personajes de inmigrantes latinoamericanos suelen ser mujeres más que hombres. En cierto modo, esta presencia en la pantalla refleja el número creciente de mujeres que llegan a España procedentes de Latinoamérica, pero sólo de manera aproximada, ya que en el cine destaca la procedencia caribeña, mientras que las estadísticas sugieren que en la segunda mitad de la década de 1990 y 2000, el mayor número de mujeres latinoamericanas eran de países andinos (Elena 2005).<sup>1</sup> En *Princesas*, el personaje de Zulema (Micaela Nevárez) procede de la República Dominicana y, al igual que en muchas otras películas con personajes latinoamericanos de sexo femenino, se dedica a la prostitución.

### *Princesas* y la inmigración en el cine

*Princesas* fue escrita, dirigida y producida por Fernando León de Aranoa y pertenece a un número reducido de películas rodadas en España que tiene uno o varios personajes inmigrantes importantes y en la que la inmigración constituye uno de los temas principales de la narrativa (Gordillo 2007: 5). También se puede incluir entre aquellas películas que se distinguen por su esfuerzo a la hora de mostrar imágenes positivas de los inmigrantes y por exponer y denunciar las dificultades y los abusos que éstos padecen en España. En este sentido, se trata de una versión de lo que Isolina Ballesteros denomina *immigration film* o “película de inmigración”. Ballesteros sostiene que existe un ‘géne-

\* Gabrielle Carty es profesora de cine y traducción en la School of Applied Languages and Intercultural Studies de la Universidad Dublin City. Se ha especializado en el papel de las mujeres en las comedias del cine español y ha trabajado en teorías acerca de estrellas de cine.

<sup>1</sup> Asimismo, a pesar del gran número de mujeres marroquíes en España, Argote señala: “Esta creciente presencia de mujeres marroquíes en la sociedad española va pareja a una cuasi-absoluta invisibilidad del colectivo en el cine español” (2003: 4).

ro' en el cine europeo que se puede denominar 'películas de inmigración' en el que, para crear un sentido de urgencia, la inmigración coincide con otras posiciones marginales o indeseables en la sociedad reforzando la idea de 'otredad' del personaje inmigrante. Por esta razón, a menudo se discrimina doblemente al personaje inmigrante: por ejemplo, por ser extranjero (una amenaza para las clases nacionales sin recursos) a la vez que por ser mujer (una amenaza para el patriarcado) para así reforzar la carga crítica del filme (Ballesteros 2005: 3). No obstante, cuando se estrenó, la mayoría de las críticas de prensa enfatizaron el hecho de que *Princesas* representaba un grupo marginado –prostitutas– y llegaron a la conclusión de que la película trataba fundamentalmente sobre la amistad entre dos mujeres.<sup>2</sup> En cambio, este estudio se centra en la representación de Zulema y sólo se refiere a otros aspectos de la película en la medida en que inciden en el tratamiento de la inmigración a través de este personaje. Desde esta perspectiva, la importancia que se le da a la amistad central tiene que ver con el hecho de que ocurre entre una española y una dominicana a pesar de que compiten por el trabajo como prostitutas. El objetivo principal será examinar la presentación del tema de la inmigración así como las funciones retóricas de la amistad central y de la prostitución en lo referente a la inmigración.

Para alcanzar dicho objetivo, mi estudio hace referencia a la excelente obra de Shohat y Stam, *Unthinking Eurocentrism* (1994), concretamente al capítulo que trata las limitaciones de los estereotipos y del realismo como herramientas de análisis, ya que aquí se abordan muchas cuestiones asociadas con la representación étnica o racial. En este capítulo, titulado "Stereotype, Realism and the Struggle over Representation", Shohat y Stam abordan la cuestión de las imágenes positivas y negativas de grupos subalternos, y destacan las limitaciones existentes en los estudios que se centran en un análisis 'correctivo'. Los autores concluyen que a la hora de analizar representaciones cinematográficas de 'otros' o de grupos subalternos, hablar de imágenes positivas o negativas evoca un realismo mimético con un nivel implícito de verosimilitud, mientras que si se habla de voces y discursos el énfasis pasa a la perspectiva y a la orientación (1994: 206, 214). Por ello, para poder comprender de manera más completa las representaciones cinematográficas de grupos subalternos, sugieren centrarse en preguntas tales como quién hizo la película y a quién va dirigida, y qué instrumentos retóricos se han utilizado para ello. Por otra parte, en películas que tienen un personaje mediador que hace de 'puente' entre el público y el 'otro', como sucede en *Princesas*, consideran que hay que dar especial relevancia a la 'focalización'; esto es, la reformulación de Gerard Genette del punto de vista con el objetivo de incluir no sólo la perspectiva del personaje sino también la manera en que se estructura y se distribuye la información en la diégesis presentada (1994: 205-206). Por consiguiente, se considerará primero el contexto de la producción y recepción de la película, en el que destacan una oferta y una expectativa de realismo social, para dar paso posteriormente al análisis de los discursos temáticos y estructurales.

---

<sup>2</sup> Por ejemplo: "La historia de *Princesas* podría perfectamente haberse contado en cualquier otro contexto diferente al de la prostitución, pues el filme es más relato de la amistad de dos mujeres que el testimonio de un mundo tan chungo" (Cobo 2005).

## Una película comprometida con la causa

Ante todo, conviene mencionar que *Princesas* es una representación destinada a un público mayoritario. En este caso los Otros no tienen incidencia en la manera en que se les representa. Es una producción española destinada a un público español, y la actriz, Micaela Nevárez que hace el papel de Zulema, no es dominicana sino puertorriqueña asentada en los Estados Unidos. En un ensayo publicado poco antes de que se hiciera *Princesas*, Argote comenta acerca de la prevalencia de la representación de la mujer inmigrante como prostituta en el cine contemporáneo, y de cómo refuerza un estereotipo profundamente arraigado (2003: 6). Tras examinar películas estrenadas en los tres años posteriores a enero de 2000, encontró que en la mayoría de las representaciones se define a la mujer inmigrante como Otra, como un objeto narrativo que no tiene voz. Por lo tanto, cabe destacar que en algunas entrevistas con la prensa y en su *guion literario* Fernando León de Aranoa declara que dar voz a las prostitutas fue uno de los objetivos de la película. Por su descripción se deduce que se refiere a las prostitutas inmigrantes en concreto, a las que él denomina “las mujeres invisibles”. “Podréis verlas, pero en realidad no estarán ahí. No tienen papeles que lo demuestren, que les den la identidad y la vida, el derecho a caminar por las calles. Tampoco su trabajo existe [...] Las mujeres invisibles carecen además de voz. Oiréis a muchos hablar en su nombre, nunca a ellas” (León de Aranoa 2005a: 139). También alude a sus visitas a la Casa del Campo con Hataira, un colectivo dedicado a trabajar por los derechos de las prostitutas, para poder construir una película “desde la mirada de las chicas” (León de Aranoa 2005a: 136).<sup>3</sup>

Ese énfasis a la hora de investigar sus condiciones de vida y de dar voz a los desfavorecidos pertenece a la persona pública del director. Ciertamente, como guionista, a León de Aranoa se le asociaba mayoritariamente con comedias pero como director se distanció de esta fama por medio de su compromiso social acentuado en sus obras *Barrio* (1998) y *Los lunes al sol* (2002). La expectativa de crítica social entre el público era incluso mayor por parte de aquellos que conocían su participación en documentales acerca de grupos desfavorecidos (v. el documental televisivo *Izbjeglice/Refugiados* de 1995, y *Caminantes* de 2001). Por consiguiente, *Princesas* fue interpretada por la prensa una y otra vez como el tercer episodio en una trilogía de películas sobre estos grupos, en concreto la juventud urbana en el caso de *Barrio*, los parados en *Los lunes al sol*, y las prostitutas en *Princesas*. Dada la expectativa general del “cine social” los críticos alabaron y criticaron *Princesas* alternativamente por ser “realista” o por no serlo. Sin embargo, la etiqueta de “el mago de las metáforas” que utilizó un crítico para referirse al director (González Guadalajara 2005) señala la importancia de distinguir entre el realismo como método y el realismo como objetivo en la película. El realismo como método implica una constelación de “efectos de realidad” ilusionistas entre los que se incluye el estilo visual y la verosimilitud (Shohat/Stam 1994: 180), mientras que el realismo como objetivo es realismo en el sentido expresado por Godard: “El realismo no consiste en reproducir la realidad, sino en mostrar cómo son las cosas *en realidad*”.<sup>4</sup>

En *Princesas*, se utilizan interiores y exteriores naturales en los barrios de Entrevías, La Elipa, y Tetuán, la composición visual y el montaje de la película emplean un estilo

<sup>3</sup> También hace mención de esto en un artículo publicado en *El País semanal* (León de Aranoa: 2005b).

<sup>4</sup> “Realism doesn’t consist in reproducing reality, but in showing how things *really* are” (Monaco 1981: 334).

naturalista y, además, en entrevistas de prensa y en el guión publicado, el director hizo hincapié en el trabajo realizado para garantizar que a nivel de contenido los detalles de las vidas de las prostitutas fueran “auténticos”. Sin embargo, la historia se ubica en un marco de fábula que contiene “princesas” (Caye y Zulema), “un lobo feroz” (el funcionario) o “el bosque encantado” (Casa de Campo), lo que implica la convivencia en la película de la abstracción y un interés más general por las injusticias sociales. Ciertamente, las limitaciones del realismo en las películas de León de Aranoa han sido bien documentadas (Echart 2007: 105). Por ello, al examinar la representación del personaje inmigrante, siempre estará justificada la consideración de una dimensión figurativa. A continuación se abordarán la presentación del tema de la inmigración, las funciones retóricas primero de la amistad central y sucesivamente de la prostitución, y las características del desenlace de la película.

### **La inmigración vista desde la peluquería**

El tema de la inmigración se pone de manifiesto durante los primeros minutos en una secuencia importante que se desarrolla en la peluquería. Las prostitutas españolas miran con recelo a las exóticas prostitutas extranjeras a través de la ventana y se quejan de que han venido de la selva para quitarles el trabajo. También repiten comentarios sexuales estereotipados al referirse a sus poderosas “hormonas” (v. los comentarios sobre el olor). Expresan así una percepción de la inmigración vista como una invasión que amenaza el empleo del país de destino y sus costumbres, lo cual se encuentra en amplia circulación en determinados sectores políticos y de los medios de comunicación. No es casualidad, pues, que las prostitutas españolas apoyen sus comentarios diciendo que lo han oído en la televisión. Sus opiniones les parecen poco razonables a las peluqueras, quienes defienden a las inmigrantes señalando que son pobres, que necesitan trabajar y que las prostitutas españolas son racistas. Caye (Candela Peña) le responde a la propietaria de la peluquería recalcando que no las defendería tanto si fueran peluqueras, mientras que otra rechaza la etiqueta de racismo: “No es un problema de racismo [...] Es un problema de mercado [...] de la demanda y la competencia”. Por un lado, esto es el racismo bajo otro nombre, una versión del así llamado ‘nuevo racismo’.<sup>5</sup> Por otro, expresa así la ansiedad de las clases más bajas y vulnerables ante la globalización. En lo que viene a ser una declaración del propósito de la película, la presentación de dicha conversación lleva a cuestionar esas actitudes ya que están presentadas de forma cómica y el personaje más razonable es el que las llama racistas. En la escena siguiente, cuando Caye llega tarde a encontrarse con un cliente en un bar, nota que una prostituta inmigrante (Zulema) ya le ha quitado el negocio. Su reacción ante la escultural mulata es la misma que la comentada en la peluquería anteriormente. Muy enfadada, se refiere a la mujer como una que viene de la “selva” y le recuerda que “aquí hay unas normas” que no ha cumplido. De esta forma, asocia a la inmigrante con la naturaleza salvaje en contraposición a la civilización española, reiterando el etnocentrismo de la escena precedente. Caye y Zulema se

---

<sup>5</sup> No tan ‘nuevo’ según Robert Miles (citado en Flesler 2004: 105). La diferencia es de forma y de contenido, más que cronológica.

hacen amigas a pesar del inoportuno primer encuentro, pero el colectivo de mujeres en la peluquería continúa con su actitud hostil hacia las extranjeras. Por ejemplo, cuando Caye les cuenta que han pegado a Zulema, ellas insisten en que probablemente intentó robar al cliente o que debía dinero a alguien. Caye, en cambio, tiene una creciente curiosidad por la otra cultura y en este respecto empieza a desempeñar el papel de mediadora para el público español. Esta actitud se pone de manifiesto visualmente con su nuevo peinado de trenzas: las trenzas son rotundamente rechazadas por la peluquera en cuya opinión son antihigiénicas y van en contra de sus principios, mientras que las amigas de Caye llegan incluso a llamarla traidora por llevarlas. A pesar de esto, ya bien entrada la película aparece un anuncio pegado a la ventana donde se lee “exóticas trenzas africanas”. Después, la cámara retrocede para mostrar cómo Zulema enseña a hacer trenzas a las peluqueras utilizando a una de las prostitutas como modelo. Aunque a esas alturas las mujeres están intentando ser simpáticas, traicionan su ignorancia acerca de todo lo que tiene que ver con Zulema (p. ej. le preguntan si tuvo miedo en la patera al venir de Santo Domingo). Aun así, al menos comienzan a intentar rellenar los huecos del conocimiento ambiguo y melodramático que tienen acerca de las vidas de los inmigrantes, derivado de los medios de comunicación a los que se refieren constantemente.<sup>6</sup> En este contexto las trenzas se convierten en el símbolo de una Otridad que se abre al Yo para crear un “tercer espacio” en el sentido de Bhabha (1994), en el cual la comunicación y la disolución de las fronteras imaginadas resulta posible. De esta manera, *Princesas* presenta la convivencia y el paulatino conocimiento como una forma de superar la hostilidad de los personajes españoles de clase trabajadora hacia los inmigrantes, y sugiere a la vez que este contacto intercultural les puede aportar beneficios.

### La amistad como punto de encuentro

El mecanismo principal del contacto intercultural es la relación que se desarrolla entre Caye y Zulema, en la que Caye interpreta el papel de mediadora. Lo que el espectador sabe de Zulema es lo que sabe Caye, sobre todo al principio: es su punto de vista lo que nos introduce a ella por primera vez y después del brutal ataque del funcionario; ella la acompaña al hospital, luego al mercadillo a comprar ropa, y más tarde al restaurante *El rincón latino*, donde la va conociendo. A través de sus conversaciones, el espectador descubre que Zulema es una inmigrante irregular y que esta situación le acarrea muchos problemas. Así, se preocupa mucho por si le van a cobrar en el hospital por curarla y no puede ir a ver a su familia porque entonces no podría volver a España, pero tiene la esperanza de poder conseguir papeles falsos a través de un contacto que le pide favores sexuales gratis a cambio. Al no tener papeles, sus opciones de trabajo y sus ingresos son limitados y se ve obligada a trabajar como prostituta y a compartir alojamiento con una pareja dominicana. Gracias a su amistad con Caye, el público se entera poco a poco de cómo afecta todo eso a su psique y a sus sentimientos. Sabe que se siente humillada por

---

<sup>6</sup> Por el contrario, la familia de Caye nunca se muestra abiertamente hostil, pero sí demuestra una profunda ignorancia acerca de la ubicación de Santo Domingo y de cómo es, reflejando el abismo de indiferencia que separa a las comunidades inmigrantes de las de clase media española.

el rechazo de la pareja dominicana con la que comparte el piso, por los clientes en la Casa de Campo que regatean unos precios ya de por sí bajos, y sobre todo por la violencia que sufre de manos del funcionario. Aun así, su desesperación es tal que, a pesar de la fuerte paliza que éste le da en la habitación del hotel, vuelve a estar con él en un último intento por conseguir los papeles. El hambre a la cual Zulema se refiere y el dinero que envía a casa establecen sus credenciales como inmigrante económica, mientras que la denegación de su solicitud de residencia la criminaliza, la sitúa en la calle y la hace susceptible a las promesas vacías, la explotación y la violencia. Todo esto lo sufre en silencio, desde el momento en que Caye la critica en el bar por haberle robado a su cliente y Zulema no dice nada sino que tiene el detalle de darle luego a Caye la mitad de sus ingresos (la conmovedora e ínfima cantidad de diez euros). A juzgar por lo que se ve a lo largo de la película, tampoco tiene mucho contacto con la comunidad latinoamericana: la pareja dominicana la evita y las únicas personas que al parecer la conocen bien (los del restaurante) comentan que no la han visto desde hace tiempo. De esta forma, se la representa como una víctima –bella, dulce y sumisa– de las circunstancias económicas y legales, con Caye como su única amiga. Para colmo, cuando recibe los resultados de sus pruebas, se sugiere que ha contraído SIDA. Así, en un intento de venganza personal, vuelve a estar con el funcionario para contagiarle si es posible. Mientras que todo esto genera simpatía por ella, también corre el riesgo de reproducir inconscientemente la ‘mirada colonial’ que percibe a las mujeres inmigrantes como víctimas indefensas.

### La prostitución como elemento estructural

Pese a su procedencia de clase media, Caye es también prostituta. Ella afirma que se trata de algo temporal, pero la razón que da (está ahorrando para operarse los pechos) es totalmente circular (espera aumentar su negocio después de la operación).<sup>7</sup> Desde el punto de vista estructural, Caye es la protagonista principal de la película que comienza y acaba con ella, y en gran parte trata de cómo elude sus dificultades en vez de afrontarlas. No obstante, su participación en la prostitución tiene una importante función narrativa en cuanto al tema de la inmigración: la coloca en el mismo plano que Zulema, ya que para ambas la prostitución significa un fracaso personal. No es casualidad que Zulema finja trabajar en un bar de cara a su familia, y en el caso de Caye, está claro que esperaba alcanzar una vida mejor que no llegó. Este equilibrio indica que ninguna de las dos se encuentra en una posición de ventaja con respecto a la otra, lo cual sienta las bases de una amistad entre iguales, aunque la relativa igualdad laboral no evita que haya sentimientos de superioridad etnocentristas entre las prostitutas (al principio esto incluye a Caye). En el caso de Zulema, su trabajo de prostituta tiene dos funciones clave: en primer lugar multiplica su posición marginal de mujer, inmigrante, pobre y sin papeles que acaba estando enferma, lo cual es típico de las “películas de inmigración”. En segundo lugar lleva a una inversión de papeles bastante dudosa, porque si bien es cierto que la mayoría de las prostitutas en España son inmigrantes, no es cierto que la mayoría de las

<sup>7</sup> Aparece de forma implícita que su baja autoestima proviene de una familia disfuncional y de la muerte de su padre pocos años atrás.

mujeres inmigrantes sean prostitutas.<sup>8</sup> Un elevado número de ellas trabaja cuidando niños y haciendo otras tareas domésticas, lo que ha contribuido a la feminización de la inmigración (Tobío/Díaz Gorfinkel 2007: 45).<sup>9</sup> A menudo estas mujeres son las principales asalariadas, lo cual eleva su estatus dentro de la familia-hogar (Tobío/Díaz Gorfinkel, 2007: 59) y, tal y como se muestra en el documental *Extranjeras* (2003, v. el análisis de María Caballero Wangüemert en este volumen), muchas de ellas participan en actividades comunitarias.<sup>10</sup> Sin embargo, *Princesas* insiste en el tema de la prostitución porque éste se añade a las diferentes posiciones marginales que ocupa Zulema para reforzar las prioridades anti-xenófobas de la película. Asimismo, el tema tiene una dimensión figurativa: como se comentó anteriormente, se presenta a Zulema como una víctima implícita de la privación económica antes de llegar a España, y como una clara víctima de las leyes españolas que la exponen a la explotación y la violencia, pero en todo eso no está sola. Su personaje es sinecdótico no sólo para otras dominicanas sino también para una multitud de prostitutas de África, Latinoamérica y Europa del Este que se ven pululando a su alrededor a la caza de clientes en la Casa de Campo. Desde esta perspectiva, la prostitución sirve como metáfora de las relaciones económicas explotadoras entre el mundo en vías de desarrollo y el desarrollado y de la explotación dentro de la economía española. El alto número de fenotipos de las prostitutas es un recordatorio del desplazamiento de pueblos que está ocurriendo a nivel internacional debido a los efectos de la globalización, mientras que la feroz competencia por el trabajo y la reducción de “salarios” vienen facilitadas por un régimen legal que clasifica a Zulema y a otras inmigrantes como “ilegales”. De ahí que la venganza personal de Zulema contra el funcionario tenga a la vez un valor simbólico: tarde o temprano la explotación también tendrá consecuencias para los países ricos.

## La ruptura final

En la mayoría de las películas con personajes inmigrantes el resultado del encuentro intercultural implica la asimilación, la incompatibilidad cultural o, con menor frecuencia, la negociación cultural. Para Rosabel Argote la asimilación neutraliza la amenaza percibida en la inmigración y cita ejemplos en los que hombres españoles rescatan prostitutas latinoamericanas casándose con ellas en películas como *En la puta vida*, 2001 (Argote 2003). En otras películas se plasman las relaciones interculturales como fracasos a pesar de las mejores intenciones debido a la incompatibilidad cultural. Daniela Flesler sostiene que la incompatibilidad cultural es un argumento cada vez más popular con respecto a los inmigrantes, especialmente los marroquíes, y que enmascara un racismo diferencialista en donde la categoría de la inmigración sustituye al concepto de raza (Flesler

<sup>8</sup> La Guardia Civil estima que más del 95% de las prostitutas en España son inmigrantes según un artículo de *ABC* de Madrid (01/08/2008, “50 millones para la prostitución”).

<sup>9</sup> Otro grupo importante, que no está representado a menudo en el cine, trabaja en otras profesiones (Argote 2003: 6).

<sup>10</sup> Rara vez se muestran dichos aspectos en películas de ficción, aunque Yasmina en *Un novio para Yasmina*, 2008 imparte clases a sus compatriotas en un programa de alfabetización para las mujeres marroquíes.

2004: 104-105). Por la forma positiva de sugerir la posibilidad de la integración, *Flores de otro mundo* es un ejemplo destacado de la negociación cultural (Villar-Hernández 2002, Ballesteros 2005, Gordillo 2007).<sup>11</sup> El desenlace en *Princesas* no implica ninguna de esas opciones, sino una ruptura total, ya que Zulema decide regresar a su país aunque persisten sus razones iniciales para marcharse. Es obvio que su interacción con diferentes grupos e individuos españoles (las prostitutas, Caye, el voluntario) –que la tratan o aprenden a tratarla en nivel de igualdad– se mejora durante el transcurso de la película, pero sus contactos con los funcionarios públicos y los clientes son otro tema. Aunque no se muestra directamente –los clientes están escondidos en sus coches y el encuentro con el Estado se personaliza por medio de la violencia del funcionario corrupto– la asimetría del poder implicado significa que no puede haber una relación aceptable. En este sentido, el factor principal reinante en la decisión de Zulema de regresar a su país es su relación con el Estado español. Dada su indefensión ante la ley a la hora de ponerse enferma, no le queda alternativa. Hasta este momento, pese a que Zulema malvive en España y extraña a su hijo, no se da a entender que esté deseando irse a su país, sino todo lo contrario, ya que parece que haría todo lo que estuviese en su mano para poder quedarse. Por lo tanto el desenlace es muy duro para ella y para sus familiares. Aunque cuenta con el gesto altruista de su amiga que le regala sus ahorros, este gesto no es un remedio para la situación legal de Zulema ni de otros como ella y a pesar de su intento de venganza, al final una vez más se la presenta como víctima indefensa. La película multiplica las posiciones marginales de Zulema para reforzar su crítica de la situación de los “ilegales” a la vez que se apoya en las metáforas para expresar un conocimiento de las relaciones de poder, una cruda, la prostitución y otra más fantásica pero que se hace literal en el caso de Zulema, la de la princesa bella, dulce e indefensa, princesa “tan sensible que se enferma si está lejos de su reino”. A pesar de la mezcla de la abstracción con elementos de “película de inmigración”, se puede afirmar que los objetivos articulados por el director en lo referente a dar voz a las “mujeres invisibles” se han realizado mediante la sátira de actitudes xenófobas, la calidez de las relaciones entre personajes españoles y Zulema, y la gráfica representación de las dificultades a las que se enfrenta una inmigrante ilegal.

## Filmografía

- Bollaín, Icíar (1999): *Flores de otro mundo*. España: La Iguana, Alta Films.  
 Cardona, Irene (2008): *Un novio para Yasmina*. España/Marruecos: Tragaluz, Tangerine.  
 Flores Silva, Beatriz (2001): *En la puta vida*. Uruguay/Argentina/España/Bélgica: Venevision.  
 Gutiérrez Aragón, Manuel (1997): *Cosas que dejé en La Habana*. España: Warner Home Video.  
 León de Aranoa, Fernando (1998): *Barrio*. España: Lionsgate.  
 — (2001): *Caminantes*. España: Plural Entertainment España SL/José Ibáñez-Martín Piran.  
 — (2002): *Los Lunes al sol*. España: Lionsgate.  
 — (2005): *Princesas*. España: Warner Home Video.  
 Taberna, Helena (2003): *Extranjeras*. España: Lamia Producciones.

<sup>11</sup> No obstante, Del Pino, citado en Flesler, tiene una visión totalmente contraria y sostiene que la película, aclamada por su crítica social del racismo y de la xenofobia, en sí misma define la integración como asimilación (Flesler 2004: 114).



## Bibliografía

- Argote, Rosabel (2003): “La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo xxi”. En: *Feminismo/s*, 2, pp. 121-138.
- Ballesteros, Isolina (2005): “Embracing the other: the feminization of Spanish ‘immigration cinema’”. En: *Studies in Hispanic Cinemas*, 2/1, pp. 3-14.
- Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Cobo, Matías (2005): “Princesas nostálgicas”. *El ojo crítico digital*. En: <<http://www.elojocritico.net/webant/cultuc11.html>> (26.07.2007), s. p.
- Echart, Pablo (2007): “Apuestas de guión en las películas de Fernando León de Aranoa”. En: Sanderson, John. D. (ed.): *Trazos de cine español*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 93-106.
- Elena, Alberto (2005): “Latinoamericanos en el cine español: los nuevos flujos migratorios”. En: *Secuencias*, 22, pp. 107-133.
- Flesler, Daniela (2004): “New racism, intercultural romance, and the immigration question in contemporary Spanish cinema”. En: *Studies in Hispanic Cinemas* 1/2, pp. 103-118.
- González Guadalajara, Rafael (2005): “Los ojos del poeta”. En: *Nueva Alcarria*, 10/09, p. 46.
- Gordillo Álvarez, Inmaculada (2007): “El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo”. En: *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 4, pp. 207-222.
- León de Aranoa, Fernando (2005a): *Princesas: guión literario*. Madrid: Ocho y medio.
- (2005b): “Princesas de la calle”. En: *El País Semanal*, 04/09, pp. 48-51.
- Monaco, James (1981): *How to Read a Film*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press.
- Shohat, Ella/Stam, Robert (1994): *Unthinking Eurocentrism*. London/New York: Routledge.
- Tobío, Constanza/Díaz Gorfinkiel, Magdalena (2007): “The Work-Life Balance I. New gendered relationships in Spain: ‘the other’ in the care triangle”. En: *International Journal of Iberian Studies*, 20/1, pp. 41-63.
- Villar-Hernández, Pilar (2002): “El Otro: conflictos de identidad en el cine español contemporáneo”. En: *Graduate Romanic Association* 6/ 2001-2002, <[http://www.ccat.sas.upenn.edu/romance/gra/WPs202/paz\\_1.htm](http://www.ccat.sas.upenn.edu/romance/gra/WPs202/paz_1.htm)> (29.04.2007), pp. 1-15.